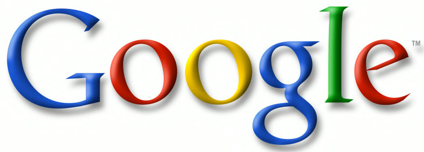



SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV·ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

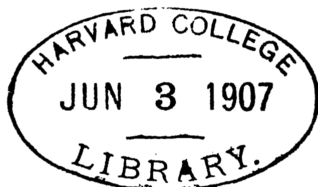
Henrik Ibsens politisches Vermächtnis

Studien zu den vier letzten Dramen des Dichters

von

Erich Holm

Wiener Verlag
Wien und Leipzig
1906



K. u. k. Hofbuchdrucker Fr. Winiker & Schickardt, Brünn.

Ich denke in einem einzigen großen Gedicht, dessen Held nicht mehr dieses oder jenes Individuum, sondern die Menschheit selbst ist, und dessen Rahmen nicht einzelne Anekdoten und Vorfälle, sondern die ganze Geschichte umschließt, den Grundstein zu einem ganz neuen, bis jetzt noch nicht dagewesenen Drama zu legen.

Fr. Hebbel, Brief an Charlotte Rousseau Brfw. I, S. 156.

Der hervorragende Hebbelforscher Richard Maria Werner will die Beobachtung gemacht haben, daß in Deutschland Hebbel das Verständnis für Ibsen förderte, während andererseits Ibsens Werke der szenischen Erneuerung der Dramen Hebbels die Wege ebneten. Sicher kann Ibsen als Fortsetzer und Vollender Hebbels gelten. Nicht nur, daß sie überhaupt das Aufwerfen von Problemen mit einander gemein haben, es beschäftigen sie zum Teil die gleichen Probleme, zum Teil auch die gleichen Stoffkreise. Ja selbst die analytische Methode, die Ibsen in seinen späteren Werken so meisterhaft handhabte, hat schon Hebbel vorweggenommen und die Wahrscheinlichkeit spricht auch dafür, daß der Norweger während seines Dresdner und

Münchner Aufenthalts auf ihn aufmerksam wurde wie einzelne seiner Dramen auf der Bühne kennen lernte. Von Maria Magdalena wird es sogar mit Bestimmtheit behauptet. Meister Antons Schlußreplik: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“ soll so packend auf ihn gewirkt haben, daß sie ihm lange nicht aus dem Kopfe wollte *).

Doch gleichviel. Nicht die verwandten Anlagen sind das eigentlich Ausschlaggebende. Auch mit anderen hat Ibsen Berührungspunkte. Es führt eine gerade aufsteigende Linie von dem jugendlichen Schiller, in dessen Erstlingswerken schon die nahende Revolution grollte, über Otto Ludwig und Hebbel zu ihm hinüber. Das verwandte Schaffen der Geister entstammt der Zeit. Sie horchen in sie hinein. Der eine fängt ihre neuen Regungen in deren erstem Lallen auf, der andere, Spätergeborene, klärt und gestaltet, von ihrem wachsenden Drange ergriffen, was noch chaotisch in ihr gärte. Als Hebbel schrieb, bereitete sich eine

*) Carl Behrens: Friedrich Hebbel. Hans Liv og Digtning Kjöbenhavn, Brödrene Salmonsens Forlag. S. 344.

Umwälzung in der Geschichtschreibung vor. Die Völker- und Kulturgeschichte drängte sich an die Stelle der Königshistorie. Und auch die soziale Frage in ihrer modernen Gestalt kündigte sich, noch vor Marx und Lassalle, in tastenden Versuchen an, während die Frauenfrage ihre Schatten in der schönen Literatur voraus warf.

Ob Ibsen die an der Spitze dieser Arbeit zitierte Briefstelle kannte und Anregungen aus ihr empfing? Es ist so gut wie ausgeschlossen. Dennoch wird man unwillkürlich an sie gemahnt, wenn man sich in die mit „Baumeister Solneß“ einsetzende Dramenfolge, die letzten seiner Meisterwerke, vertieft.

Baumeister Solneß

Schauspiel in drei Akten

Ein Löwenleib mit einer Frauenbüste gleich dem Gliederbau der Sphinx! Und auch darin gleicht das Drama dem griechischen Fabelwesen, daß es zu raten gibt. Schon ob es symbolisch aufzufassen sei oder nicht, erschien als Rätsel und bildete eine Zeitlang den Gegenstand des Streites. Wurde es einerseits entschieden verneint oder höchstens hinsichtlich einzelner Züge der Dichtung eingeräumt, so machte sich andererseits unabweislich das Gefühl geltend, daß sie gleichnisartig, voll verborgener Beziehungen sei, worin freilich manche, auf die letzten Werke Shakespeares, auf den alternden Goethe verweisend, Abnahme der schöpferischen Kraft, Altersmystik erblicken wollten. Doch nicht nur läßt sich hiegegen Ibsens von jeher bekundete Lust an sinnbildlicher Darstellung ins Feld führen — man denke nur an den jugend-

strotzenden Peer Gynt, an Brand — es scheint ihn diesmal ein zwingender Grund zum Zurückgreifen auf sie bewogen, ihm ein Stoff vorgelegen zu haben, dessen geschlossene dramatische Behandlung überhaupt erst durch kühne Personifikation und Symbolik ermöglicht wurde.

Welches ist dieser Stoff?

Bekanntlich hat Ibsen in seiner späteren Periode, im Drange seines eigenen Werdeprozesses wie mitfortgerissen von der gewaltigen literarischen Bewegung, die der dänische Literarhistoriker Georg Brandes anfangs der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in seiner nordischen Heimat ins Leben rief, der Romantik entsagt, um seine Stoffe ausschließlich der Wirklichkeit, dem Weltgetriebe zu entnehmen. Ein eifriger Anhänger der neuverkündeten Milieutheorie und völlig dem zeitgenössischen Leben zugekehrt, wendete er seine Aufmerksamkeit, ein so tiefblickender Psychologe er ist, fast mehr noch als der Menschennatur an sich, dem Einflusse zu, den die Gesellschaftsordnung — die herr-

schende, von der Bourgeoisie geschaffene — auf die Menschen von heute übt. Galt es ehedem als dramatisches Gesetz, aus der Schuld des Individuums dessen tragisches Geschick erwachsen zu lassen, so sieht Ibsen den Ursprung des Tragischen vornehmlich in den Mängeln jener sozialen Organisation, in ihr gleichsam die tragische Schuld. Freilich war auch sie ihm nur wie die Tat eines einzelnen, in der er dessen Herz pochen hörte, auf dessen Denken und Fühlen, dessen Begierden und Leidenschaften er aus ihr zurückschloß. Bisher hatte er indes immer nur die Schöpfung in ihren Wirkungen, nie den Schöpfer gezeichnet. In dem letzten Drama bringt er nun endlich diesen selbst auf die Bühne, hat er uns den Baumeister, der den sozialen Bau der Gegenwart aufführte, in seinem Wesen, seinem Streben, seinem Fehlen, seinen Geschicken dargestellt.

Faßt man die verschiedenen Gestalten in „Baumeister Solneß" ins Auge, so gewahrt man bald, daß sie — Angehörige des ehedem ein Ganzes bildenden und erst durch

die Revolution gesonderten dritten und vierten Standes — je die charakteristischen Züge dieser beiden Stände tragen, sich in zwei Gruppen teilen, deren Verhältnis zu einander der Lage und gegenseitigen Stellung der beiden Klassen, wie sie sich heute gestaltet hat, durchaus entspricht.

An der Spitze der im Vordergrunde stehenden Gruppe sehen wir den Baumeister. Ein selfmade man, aus dessen Physiognomie Genie und Größe, doch zugleich auch etwas ängstlich Philisterhaftes spricht. Ein Gewalthaber und Unterdrücker und dennoch im Innersten weich. Im Alltage nicht hochstehend, doch in großen Augenblicken fähig, sich zur höchsten Höhe der Begeisterung und Kraftentfaltung zu erheben.

Aufregende Erlebnisse von größter Tragweite für seine Zukunft haben sich unauslöschlich seinem Gedächtnis eingeprägt.

Der Brand vor allem des von den Eltern seiner Frau ererbten alten Hauses, der ihn in die Höhe brachte, es mit ihm vorwärts gehen ließ „wie geschmiert“, doch daran er

sich eine Gedankenschuld beimißt, weil er, der die Feuersgefahr wohl bemerkt hatte, nichts tat, ihn zu verhüten, im Gegenteil, ihn aufs Sehnlichste herbeiwünschte.

Die Turmbesteigung dann, bei der er mit einem Male das Unmögliche konnte und den Kranz hoch oben aufhing an den Wetterhahn. Da ihn aber auch der Titanentrotz überkam, daß er, der, frommer Leute Kind vom Lande, die kleinen dürftigen Kirchen mit einer so ehrlichen und warmen und innigen Empfindung gebaut hatte, in der Überzeugung, es könne gar keinen höheren Beruf für ihn geben, „als diese Kirchenbauerei," Gott zurief: „Nun hör mich an, du Mächtiger! Fortan will ich freier Baumeister sein. Auch ich. Auf m e i n e m Felde wie du auf deinem. Nie mehr will ich Kirchen bauen für dich. Nur Heimstätten für Menschen." Und wir hören von dem Jubel, der ihn umbrauste.

Unwillkürlich wird uns die französische Revolution mit ihrem Aufflammen, mit der Einäscherung des alten Gesellschaftsgebäudes, mit der Entthronung Gottes und der Vergött-

lichung der Vernunft, mit dem Herrschaftsantritte der Bourgeoisie und ihrer Jubel entfesselnden neuen Losung allgemeiner Menschenbeglückung vor die Seele gezaubert.

Und wenn dann der Baumeister nach dem ihm zu Ehren veranstalteten Bankett im Festrausch, in der Champagnerlaune, das kleine Mädchen, das ihm wie toll zugejauchzt hatte — „so ganz ein Kind, ein grünes Ding, wie er meinte, war es vielleicht doch nicht mehr" — küßt und ihm verspricht, in zehn Jahren wiederzukommen und ihm das Königreich Apfelsinia zu schenken: was ist diese Episode, dieser scheinbar so harmlose Scherz, aus dem sich jedoch die ganze spätere Handlung entwickelt, anderes als der bündige symbolische Ausdruck für das auch nach der großen politischen Umwälzung ausschließlich männliche Gepräge der Gesellschaftsordnung? Das Weib, von der gewaltigen Bewegung selbst zur Begeisterung hingerissen, doch politisch und rechtlich noch immer in der Stellung eines unmündigen Kindes wird vom Manne, dem die glänzenden Erfolge etwas zu Kopfe stiegen,

im Überschwang des Selbstgefühls, gleichsam in der Geberlaune des Champagnerrausches, bedeutet, sich nur auf ihn zu verlassen. Bald werde er die Welt zu einem Utopien umgeschaffen haben und ihm das vollendete Werk als Spielzeug in den Schoß werfen.

Wie sich uns hier in diesem Rückblick auf des Baumeisters Vorleben ein Bild des stolzesten Moments in der Geschichte des Bürgertums entrollt, so läßt der Dichter diese auch weiter in Schattenbildern an uns vorüberziehen. Dabei legt er zugleich den ganzen Komplex von Antrieben und Umständen frei, der es in die genommene Richtung drängte. Wir erfahren, wie Solneß, dem selbst der Zufall wie gebannt durch die Macht seiner Suggestion, zu dienen scheint, von unerhörtem Glück auch fernerhin begünstigt ist, wie er nach und nach alle Konkurrenten aus dem Felde schlägt und der erste wird in seinem Fach. Doch auch von einem Dämon, der in ihm rumorte, vernehmen wir, unter dessen Herrschaft er bald nicht so sehr bedacht ist, sein Ziel der Menschenbeglückung zu

erreichen, als sich selbst den ersten Platz als Baumeister zu sichern und niemand neben sich bauen zu lassen.

Die geschichtliche Vergangenheit erschließen uns diese Erzählungen. Was sich aber vor uns abspielt, das ist, bis auf die Phantasiebilder des Schlusses, die lebendige, gärende, von Hader durchzitterte Gegenwart.

Gleich in den Eröffnungsszenen sehen wir uns mitten in den heute zwischen Bürger- und Arbeiterklasse ausgebrochenen Kampf versetzt. Er kündet sich an in dem verbissenen Groll, mit dem der greise Brovik, der Vertreter des aussterbenden ältern Geschlechts der Arbeiter, seinen Brotherrn, den siegreichen Konkurrenten, der einst bei ihm im Dienste stand, beschwört, seinem Sohne die Erlaubnis zum Bauen zu erteilen. Er offenbart sich in der entschiedenen Weigerung des Baumeisters, der in Ragnar, wenn er ihn vorwärts kommen ließe, den Rächer des einst von ihm ruinierten, über den Haufen gerannten Vaters fürchtet, der in ihm die Jugend erblickt, die dem Umschwung voranschreitet, gewissermaßen unter

einer neuen Fahne, Platz, Platz! schreit und dem ganzen Baumeister Solneß den Garaus machen möchte.

In der fast gewaltsamen Einführung der episodischen, für den Gang der Handlung durchaus entbehrlichen Figur der Braut Ragnars, der demütigen Kaja Fosli, aber tritt deutlich das Bestreben hervor, in der Zeichnung der Beziehungen der beiden Stände auch die zu dem Mädchen der dienenden Klasse nicht fehlen zu lassen, dem Gegenstand steter Eifersucht für die Hausfrau, dem armen kleinen Schaf, das dem Manne der höheren Kaste in einer Mischung von tiefem Respekt und Liebe willenlos ergeben, von ihm mißbraucht, dann aber mitleidlos der Verzweiflung überlassen wird.

Zu den traurigen Weiterungen mit dem Arbeiterstande treten die nicht minder ernsten mit der „Frau“. Ibsen gibt ihnen die konkrete dichterische Form in dem eigentümlich gespannten Verhältnis, das zwischen dem Baumeister und seiner Gattin herrscht. Welche tragikomische Figur, diese Aline, eine Karikaturenzeichnung

ersten Ranges! Welches Zerrbild, welche drastische Persiflage der wohlhabenden Bürgersfrau mit ihrem müßig verdämmerten Leben, ihren verzopften Anschauungen, ihrer maschinenmäßigen Korrektheit, ihrem bebenden Respekt vor der dreimal heiligen Konvenienz! Hilde schauert es nach dem Gespräche mit ihr, als stiege sie aus einem Grabgewölbe, Solneß erträgt es nicht, lebendigen Leibes an diese Tote gekettet zu sein.

Doch wie ist sie geworden, diese trotz allem nicht eigentlich unsympathische Frau, deren Wesen lauter Empfindung und Güte ist, von der ihr Gatte selbst sagt, daß sie „so lieb und gut und brav, im Grunde" ist, die einst schön war und von ihm geliebt? Sie welkt und dorrt eben dahin, wie eine Pflanze, die, aus dem Boden gerissen, nicht wieder sorgsam in frisches Erdreich gesetzt wurde. Das Elternhaus, in dem ihr alles traut und lieb war, brannte ab, das neue Haus aber ward ihr „kein Heim". Mit anderen Worten, der große Umschwung aller Ideen und Verhältnisse hat sie wie eine vergessene Schildwache stehen

lassen, sie weder der Geistesbildung nach, noch sozial zur Bürgerin der neuen Zeit gemacht. Ihr hatte der gewaltige Brand, durch den es mit ihrem Manne so reißend schnell vorwärts ging, alles geraubt, ohne ihr etwas zu geben. Weltanschauungen türmen sich auf zwischen ihr, die noch immer an den verbrannten Puppen und Festgewändern einer entschwundenen Zeit hängt, und dem Manne, dessen Geist erfüllt ist von Entwürfen eines neuen Gesellschaftsbaues. Und auch die Kinder verlor sie. Nicht unmittelbar durch den Brand, aber weil der eben Niedergekommenen bei der Flucht aus dem brennenden Hause die Milch verdarb. Daß sie dennoch, wie sie es für ihre Pflicht hielt, die Kleinen selbst stillen wollte, das raffte diese hin, das „überstanden sie nicht".

Erinnert man sich, wie Nora daran verzweifelt, den Kindern eine rechte Mutter sein zu können, wie auch die Frau vom Meere klagt, die Kinder gehörten ihr nicht, seelisch meine sie, so wird man den hier entsprechend variierten Zug nicht mißverstehen.

Die Versäumnis gegenüber dem Weibe, das ist die Hauptanklage, die Ibsen gegen die heutige Gesellschaft erhebt, und wie gering er den Vorteil aller ihrer Errungenschaften im Verhältnis zu der Größe des hier erwachsenen Nachteils anschlägt, davon geben die Worte des Baumeisters ein beredtes Zeugnis. „Aline, die hatte ihren Beruf auch im Leben. Genau so gut, wie ich meinen hatte. Aber ihr Lebensberuf, der mußte verschandelt, zerstört und in Grund und Boden vernichtet werden — damit ich in dem meinen durchdringen könnte, zu etwas wie einem großen Sieg.... Kleine Kinderseelen aufzubauen, so daß sie sich aufrichten können in Gleichgewicht und in edlen schönen Formen. So daß sie sich erheben zu geraden, aufrechten Menschenseelen. Dazu hatte Aline Anlagen. Und das alles, das liegt jetzt da. Brach und unbrauchbar für immer. Und ohne den geringsten Zweck. Genau wie Schutthaufen nach einem Brande."

Daß Aline nicht das geworden ist, „was sie hätte werden sollen und können und was sie so gern werden wollte," daß der Dämon in ihm

„ihr alles Lebensblut abgezapft", das drückt Solneß als eine „bodenlose, unermeßliche", als die schwerste Schuld, die er auf sich geladen hat, und dennoch geht er der Sache auch ferner aus dem Wege und hat Aline recht, wenn sie klagt: „Du weichst dem ja doch nur aus". Allein auch sich selbst kann sie von Schuld nicht freisprechen. Sie hätte sich besser zusammennehmen müssen nach dem Brande, hatte sie doch „Pflichten nach zwei Seiten hin", gegen den Gatten wie gegen die Kleinen. Ach, hätte sie „nur gekonnt."

Indes, wie Brovik, so gehört auch Frau Aline dem älteren, in seiner Tatkraft gebrochenen Geschlechte an, und doppelt licht hebt von ihrer düsteren Erscheinung sich die des Mädchens ab, das gleich Ragnar als Einlaß begehrende Jugend, doch als eine dem Baumeister holdgesinnte, an dessen Tür pocht. „Jugend gegen Jugend!" Der sozialistischen gegenüber die individualistische. Der Sohn des vierten Standes, der schon die Entwürfe für ein Heim, das etwas ganz neues wäre, ausgedacht hat, und das Kind der Re-

volution, Hilde, die in des Baumeisters Kinderstube schläft.

Mit Begeisterung schuf der Dichter dieses Klärchen, in dem er seiner tiefsten Sehnsucht Gestalt lieh. Dem Baumeister ist, wenn er sie ansieht, als blickte er gen Sonnenaufgang. Ein Lichtstrahl fällt mit ihrem Kommen in sein verdüstertes Gemüt. Freudigkeit geht von ihr aus. Ein echtes Kind des Hochlands ist sie, voll gesunder, frischer Natürlichkeit. Ihr Wesen ist Wärme, Fülle, Schwung. Alles Sklavische ist ihr verhaßt, sklavisches Arbeiten, sklavische Pflichterfüllung. Doch mag sie auch, ein freier Geist, keine aufgezwungenen Schranken dulden, ihr eigenes Gefühl zieht ihr sie; begehrt ihre hochgemute Seele, die alles Gewaltige in Spannung versetzt, nach Kampf, nach stolzem, kühnem Messen der Kräfte, so macht ihre Kühnheit sie auch wieder großherzig. Keine niedere, bange Rücksicht auf sich selbst dämmt ihre natürliche Güte zurück, läßt ihren geraden Sinn sich feig verleugnen. Sie ist es denn auch, die von Ragnars Tauglichkeit unterrichtet, in empörtem Rechtsgefühl Solneß den Blei-

stift in die Hand drückt, daß er ihm die vorenthaltene Empfehlung zum Bauen gebe. Und er, der eben noch geschworen hatte: „In meinem Leben nicht!“ schreibt, wie gebannt von ihrem Zauber, ihm etwas „recht Gutes und Warmherziges“.

Mit großer Bestimmtheit wird gleich zu Beginn das Motiv von der Jugend angeschlagen, die an den Baumeister in zweifacher Gestalt herantritt. Streng und ernst meldet es sich mit dem männlichen Vertreter zum Wort, neckisch, spielend fast, setzt es bei dem weiblichen ein, um immer mächtiger anzuwachsen und schließlich entscheidende Bedeutung für das Schicksal des Helden zu gewinnen. Es ist die zum Selbstbewußtsein erwachte Frau, die in Hilde auf den Plan tritt. Auch bei ihr ist ihm zumute, als komme sie unter einer neuen Fahne. Doch das Neue ist hier nur die Weiterbildung und kühne Ausdeutung seines eigenen Gedankens, das Vordringen zu dessen letzten Konsequenzen.

Den Baumeister groß zu sehen, ist Hilde

das Leben, mehr als das Leben. Und soll sie in dem Glauben an ihn nicht wankend werden, muß sie ihn noch einmal hoch und frei stehen sehen, wie einst. Gekommen, das ihr verheißene Königreich Apfelsinia zu fordern, hat sie einen gebrochenen Mann gefunden, der sich bankerott erklärt und es am liebsten ins Reich der Träume verweisen möchte, ihr jemals solche Verheißungen gemacht zu haben. Alles und alle hatte er bisher dem einen Ziel geopfert, allein zu bauen und sich dazu um der hohen Aufgabe willen, zu deren Lösung er einzig sich selbt die Eignung zutraute, auch vollkommen berechtigt geglaubt. Jetzt aber sieht er nicht nur seine bevorzugte Stellung gefährdet, er verzweifelt an sich und seiner Mission und ist zu der Überzeugung gelangt, daß Heimstätten für die Menschen bauen, keinen Pfifferling wert sei, daß sie diese „nicht brauchen, wenigstens nicht um glücklich zu sein". Der innere Zusammenbruch bildet die Katastrophe des Stückes, mit welcher das, was am Schlusse als solche erscheinen könnte, nichts gemein hat. Solneß zieht das Fazit seines Lebens

und findet es gleich null. Wie ausgelöscht ist ihm die Vergangenheit. Und trübe blickt er in die Zukunft: „Wird nie mehr bauen, der arme Baumeister.“ Doch Hilde richtet seinen gesunkenen Mut wieder auf. Sie bestürmt ihn mit einer Forderung. Die Frist ist um. Das Königreich konnte er ihr nicht schaffen. Sie läßt nicht ab, bis er ihr, die beim Vater zu Hause nur „einen Käfig und kein Heim“ hatte, zum mindesten das Schloß zu bauen verspricht, das zu einem Königreich ja doch gehört. „Hoch, über die Maßen hoch gelegen“, denkt sie es sich und nach allen Seiten hin frei und oben mit einem Söller, auf dem sie hochstehen und in die Weite blicken kann — weit übers Land hin. Will der Baumeister, so soll er auch hinaufkommen. Kein Schwindel wird ihn befallen, wenn er Hand in Hand mit ihr gehen darf. Und ein Gedanke blitzt dem Verzagten gegenüber in ihr auf. Sie weiß, was er fortan bauen wird. Zu zweien werden sie sein und es bauen: ein Luftschloß, nicht etwa von jenen, „die so bequem zu bauen sind, besonders für Baumeister, die ein schwindliges

Gewissen haben“. Nein, „ein richtiges, das Schönste, das Wunderschönste, das es auf Erden gibt“ — mit einer Grundmauer will er es versehen — wohl der Freiheit Luftschloß.

So schwungvoll, so enthusiastisch sind die Wechselreden dieser letzten Szenen, daß einem ist, als hörte man den freiheitbegeisterten Dichter einen Hochgesang auf sie anstimmen, in der allein ihm noch Menschenglück wohnen zu können scheint, als schmetterte er sein individualistisches Kredo in die Welt. Doch nicht Ungebundenheit ist ihm das Ideal der Freiheit. Sträubt sich auch Hilde gegen jedes Nichtdürfen, so erfährt sie doch an sich selbst die Wandlung, die seit den Zeiten naiver, unbändiger Willkür mit der Menschheit vor sich gegangen ist, und sie erkennt gleich Solneß der Versuchung gegenüber, daß sie „Wikingertrotz“ und „ein robustes Gewissen“ nicht besitze. Aber auch anarchische Zustände des öffentlichen Lebens scheinen Ibsen mit Freiheit nicht gleichbedeutend; soll doch ihr luftiges Schloß mit einer Grundmauer versehen werden! Indem der Baumeister auf festge-

fügtem Unterbau es aufzuführen beschließt, eröffnet sich ihm die beseligende Aussicht, die einst im Angesichte Gottes übernommene Mission der Menschenbeglückung, deren Scheitern er schon beklagte, zu seinem ewigen Ruhm so voll und ganz zu erfüllen, als menschliche Kraft es nur vermag.

Und nun am Abend steigt er, ob ihm auch die Wiedervergeltung droht, und er, der im Alltagsleben nicht hoch stand, an Schwindel leidet, von Hilde, seinem Wunschmädchen, der zur Kriegsgöttin erhobenen Walküre*), zu heroischer Tat entflammt, ein sieghafter tragischer Held, zu dem Turm hinan, den er an seinem Hause gebaut hat, und hängt den Kranz an den Wetterhahn. Endlich, endlich sieht ihn Hilde wieder hoch und frei, das Unmögliche vollbringend. Gesang, Harfentöne vernimmt sie in den Lüften, sieht ihn Worte mit der Gottheit selber wechseln. Er stürzt von der Höhe. Aber bis zur Spitze kam er!

*) In der nordischen Mythologie ist Hilde eine Walküre, die später zur Kriegsgöttin erwächst.

und unauslöschlich wird sein Andenken in ihrem Herzen leben. „Mein, mein Baumeister!“ schreit sie in wilder Innigkeit. Und selbst Ragnar, der mit all den jungen Leuten, seinen Kameraden, gekommen war, sich daran zu weiden, wie er, „der sie lange genug unten gehalten, nun auch mal gefälligst unten bleibt, wie er sich nicht getraut, auf sein eigenes Haus zu steigen“, selbst der grollende Ragnar kann sich der Ehrfurcht und Bewunderung nicht entschlagen.

Klein Eyolf

Schauspiel in drei Akten

Derselbe Vorwurf, nur von einer andern Seite gesehen, dieselben Grundzüge, nur in anderer Verbindung, auch in diesem zweiten Drama. In beiden geht der Held von hohen Idealen aus, mit denen jedoch — dort wie da — seine Handlungsweise in entschiedenem Widerspruche steht. In beiden die Beleuchtung des Verhältnisses zu den unteren Klassen, vor allem aber zum Weibe an sich und in seiner Rückwirkung auf das Kind, einer Frage, die in dem einen Schauspiel nur berührt wird, während sie in dem andern die Achse bildet, um die sich das Stück dreht. Zum Schluß die Verbindung von Mann und Frau zu gemeinschaftlichem, dort freiheitlichem, hier humanitärem Wirken, indem die Frau aus den Tiefen ihres Gemüts für den einst dem männlichen Geiste entsprungenen genialen Gedanken die kongeniale Form schöpft, die ihn aus der theoretischen Erstarrung löst

und für das Leben fruchtbar macht. Zugleich auch in dem zweiten Drama, trotz seines anderartigen Problems, der individualistische Zug. Gestaltete sich „Baumeister Solneß“ zu einer Freiheitsapotheose, so zeigt „Klein Eyolf“ die mehr hemmende als schützende Wirkung der Bevormundung, die Vergeblichkeit selbst der erhabensten Lehren, wenn die Willenskraft nicht ausreicht zu ihrer Verwirklichung, wenn nicht stets von neuem eigenes Fühlen und Denken, eigene Beobachtung und Erfahrung ihre volle Bedeutung erfassen und sie weise anwenden lehrt.

Läßt man das Gemälde, das Klein Eyolf entrollt — wie impressionistische Bilder es erheischen — ein wenig aus der Ferne auf sich wirken, so gewinnt die Gestalt der Hauptperson, des einstigen Stundenlehrers und nachmaligen Gutsherrn, der „an dem Buch über die menschliche Verantwortung“ schreibt, mehr und mehr überlebensgroße Formen und ihre Züge werden wiederum die typischen der heute herrschenden Klasse, diese indes zum Unterschiede von „Baumeister Solneß“ nicht als Ge-

samtheit gedacht. Es ist ihr ehedem gesellschaftlich untergeordneter, heute führender Geistesadel, die sogenannte „Intelligenz", die zu einer Figur hier verdichtet ist. Der Zeitgeist selbst scheint sich in Allmers zu verkörpern. Die zwei Weltanschauungen, die sich in ihm kreuzen, zeigen, daß er an der Scheide zwischen zwei Epochen steht. Freigeist einerseits, bis zum Überdruß naturwissenschaftliche Floskeln im Munde führend, ist er, unter dem Hochdruck erfahrenen Leids, noch völlig im Bann seines alten Gottesglaubens. Zwiespältigkeit ist überhaupt das hervorstechendste Merkmal seines Wesens. An diesem Grundfehler scheitert die Sendung dieses Trägers des sittlichen Gedankens, scheitert auch sein eigenes Glück.

Gleich zu Beginn erfahren wir von einer Tour ins Hochgebirge, von der Allmers am Vorabend zurückgekehrt ist. Ein Hochgefühl wie von einem ungemeinen Erlebnis hat diese Bergtour, deren Schilderung am Schlusse feierlich und mit großem Nachdruck wiederholt wird, in dem Gemüt des Wanderers hinter-

lassen und das ist wohl auch an und für sich nur natürlich. Die ganze Gewalt des Eindrucks aber, mit der sie ihn erfaßt hat, das ganze ihr beigelegte übergroße Gewicht, wird uns doch erst dann so recht verständlich, wenn wir sie in sinnbildlicher Bedeutung nehmen als das Abenteuer des eigentlichen Helden des Stücks, der dem vor uns agierenden wie sein vergrößerter Schatten folgt.

Denn diese Höhenwanderung mit ihren merkwürdigen Wechselfällen: dem anfänglich beseligenden Schreiten in der unendlichen Einsamkeit der Hochgefilde mit ihren großen Ausblicken, angesichts der leuchtend über den Kuppen aufgehenden Sonne, in dem Gefühl, den Sternen näher, fast wie im Einverständnis, im Bunde mit ihnen zu sein; der plötzlichen Versperrung des Wegs durch den großen „öden Bergsee, der übersetzt werden soll, doch über den kein Boot führt (nebenbei bemerkt, ein Kant nachgebildeter Vergleich); dem Abirren in pfadlose Wildnisse, weitab von Welt und Menschen, an Abgründen entlang; dem Willkommenheißen des Todes als eines guten

Reisegenossen; der schließlichen Umgehung des Wassers, dem Entschluß hinabzusteigen, „zu entsagen“ — ist sie nicht das Gleichnis einer Höhenwanderung des Menschengeistes, ein Sinnbild des Entwicklungsganges, den das Geistesleben in unserem Zeitalter nahm? Wende um Wende deckt sie sich mit den durchlaufenen Phasen: von dem großartigen Aufschwung der Philosophie nach der Erlösung aus der dumpfen Enge der Scholastik, da die neugewonnene Forscherfreiheit sich den Sternen näher fühlen ließ, bis zu der entmutigenden Entdeckung der Grenzen der menschlichen Erkenntnis, über die man nicht hinüberkann, der Verirrung in weltentrückte und lebensfeindliche Theoreme selbst bis zur Verneinung des Willens zu leben und endlich der Abkehr vom Transzendentalen, dem Entschluß, herabzusteigen von den Eisregionen der Metaphysik, um, den zu hochfliegenden Plänen entsagend, sich in Wissenschaft und Leben realen Aufgaben zu weihen, „die menschliche Verantwortung zu erfüllen in der Wirklichkeit.“

Diese denkwürdige, in das moderne Leben

so tiefeingreifende Episode durfte in einem Lebensbilde der Kaste, der die großen Denker angehörten, nicht wegbleiben und mit ungemeiner Kunst hat der Dichter sie in großartigem Stil und dennoch mit unauffälliger Natürlichkeit zu versinnlichen und einzuflechten gewußt.

Es bietet einen seltsamen Genuß, sich so der Analogien und Parallelen des in den beiden Dichtungen webenden, waltenden Doppellebens inne zu werden. Es ist einem zuweilen, als wenn man plötzlich hinter einem Regenbogen sich einen zweiten wölben sähe.

Neben Allmers steht Rita. Er, der Geistesaristokrat, der Ethiker von Beruf, hat die Verbindung mit dem Weibe, das er zur Lebensgefährtin, zur Mutter seiner Kinder ausersah, auf bloße Sinnenlust und rein materielle Interessen gegründet. Frau Ritas Bewußtsein, ausschließlich um ihrer Schönheit willen die Liebe ihres Gatten zu besitzen, hat ein sinnlich überreiztes, leer genußsüchtiges Geschöpf aus ihr gemacht und, alles Streben nach höherer Entwicklung in ihr ertötend, einen geistigen Ab-

stand zwischen ihm und ihr entstehen lassen, durch den sie in ihrer Ehe mehr und mehr vereinsamt. Was ihn am tiefsten beschäftigt, ist ihr fremd und wird ihr darum zum Feinde, der ihr den Gatten raubt. Da der Rausch der Leidenschaft bei ihm der Ernüchterung gewichen ist und das hier so natürliche „Gesetz der Wandlung“, hinter das er sich Ritas Vorwürfen gegenüber verschanzt, zur Geltung kommt, regt sich eine begreifliche Eifersucht in ihr gegen das tote Buch, in das er sich vertieft, gegen seine Schwester, mit der er Gedanken und Empfindungen tauscht, ja am heftigsten gegen das eigene Kind, dem er sich nun ganz zu widmen beschloß und das ihn ihr nun völlig zu entfremden droht. Denn selbst in die eine, Vater und Mutter gemeinsam, ja vor allem der Mutter zukommende Aufgabe der Erziehung des Kindes vermag sie sich nicht mit ihm zu teilen. Da kann sie sich nicht hineinmischen, muß er „diese Dinge doch viel besser verstehen.“ Und wieder begegnen wir Ausbrüchen, wie sie Ibsen seinen Frauengestalten so gern in den Mund legt: „Das Kind

ist nur halb und halb mein. Mutter werden konnt' ich allerdings. Aber Mutter sein dem Kinde, dazu tauge ich nun einmal nicht." Sie, ein lebensvolles, glückbedürftiges Wesen, „kann nicht immer herumlaufen und nur Eyolfs Mutter sein." Alles Böse wird durch Allmers' kalte Gleichgültigkeit gegen ihr persönliches Glück in ihr geweckt. Ihrer weiblichen Würde droht sie zu vergessen, die Mutter in sich verleugnet sie in ihrer leidenschaftlichen Erregung. Das unwürdige eheliche Verhältnis der Eltern führte zu Klein Eyolfs Verkrüppelung. Nun fällt er dem „Lockreigen" der Rattenmamsell zum Opfer.

Wer oder was ist nun aber die Rattenmamsell, diese natürlich-übernatürliche Gestalt, die wir gern für das nehmen möchten, wofür sie sich ausgibt, beklemmte uns nicht in ihrer Gegenwart ein Grauen die Brust, daß wir unwillkürlich fühlen, sie ist nicht von dieser Welt? Von den berufensten Seiten wurde sie als eine Personifikation des Todes betrachtet, eine Auffassung, die nicht nur durch einzelne Stellen, wie die über die kribbelnden armen

Dinger, die es da unten so gut und so still und so schattenkühl haben und einen gar süßen und langen Schlaf schlafen, oder die über den Leichengeruch, den die Rattenmamsell verbreitet, sondern auch durch das Ende des Kindes entschieden bestätigt wird. Andererseits läßt jedoch die auffallende Verwandtschaft mit dem fremden Manne aus der „Frau vom Meere", der doch kaum etwas anderes als die Versuchung sein kann, den weiblichen Charon auch in diesem Lichte erscheinen. Er wie sie, beide von gleich unheimlichem Wesen, gleich widerlich, gleich häßlich. Dennoch beide von gleich magischer Anziehungskraft. Vor ihm ist die Frau nicht durch die Gegenwart des Mannes, vor ihr das Kind nicht durch der Eltern Beisein geschützt. Mit etwas blendend Gleißendem — er mit einer Busennadel, sie mit dem glänzend schwarzen Hündchen — faszinieren, hypnotisieren beide und Musik spielt an Bord seines Schiffes, wie sie die feinen, leisen Töne der Maultrommel erklingen läßt. Beide stehen mit dem Meer, dem schrankenlosen, in geheimnisvoller Verbindung und strebt der Fremde

die an der Leere und Unfreiheit ihres Wesens krankende Ellida in seine Gewalt zu bekommen, so ist es der Beruf des Fräuleins Warg — Wolf zu deutsch — jene eklen, verhaßten kleinen Geschöpfe, die dem Menschen zu keinem Nutzen, nur zur Qual da sind, ja eine Gefahr für ihn würden, wenn sie überhandnähmen, auf den Grund des Wassers zu ziehen. Vielleicht sind denn beide Annahmen berechtigt und in der Gestalt der Rattenmamsell, bei der man unwillkürlich an den Rattenfänger von Hameln denkt, die zugrunde richtende Verführung versinnlicht.

Der in der Stubenluft erzogene, geweckte Knabe, der, durch die Schuld der Eltern lendenlahm, sich in Sehnsucht nach allem verzehrt, was ihm für immer verwehrt ist, starrt ihr nach und da er, von Schwindel erfaßt, über den Rand der Brücke stürzt, wird ihm die Krücke, die ihm zur Stütze dienen sollte, im Kampfe mit den Wellen nur ein Hindernis, sich wieder emporzuarbeiten. Die Krücke — die moralische natürlich der Gebote

und Verbote, der Gängelung und Bevormundung — schwimmt obenauf. Der Knabe aber versinkt.

Ein düsterer, regnerischer Tag mit treibenden Nebelwolken. Um das verlorene kostbare Leben scheint die Natur selbst mit den beraubten Eltern zu trauern, die klagend am Strande sitzen, den Blick auf das Weltmeer gerichtet, darin ihre Zukunftshoffnung versank. Und die Weltbühne bildet auch den eigentlichen Schauplatz des nun erst recht zwischen den Gatten losgebrochenen, wilden Streites. Sorgsam ist darin wieder Zug um Zug alles zusammengetragen, was im wesentlichen den Weltstreit der beiden Geschlechter kennzeichnet. Jede einzelne lautgewordene Anklage, das Berechtigte und das Unberechtigte, jedes Schlagwort, jede Ausgeburt der Leidenschaft bis auf die Verleugnung ihres Mutterberufs von seiten der Frau, bis auf den tollen Vorschlag männlicherseits, das Weib seinem Schicksal zu überlassen und sich gänzlich auf die einsamen Höhen eines reinen Geisteslebens zurückzuziehen — Hirngespinste,

die glücklicherweise der Lebensdrang zur Lüge macht — alles spiegelt sich in dem Hader der beiden Eheleute, die sich gegenseitig die Schuld an dem großen Unglück beimessen. Man könnte das Werk dialogisierte Frauen- und Ehefrage nennen, so ganz bestehen die beiden letzten Akte, in denen äußerlich gar nichts mehr geschieht, aus Erörterungen über dieses Thema. Nur die wundersame Kunst des Dialogs vermag sie zu retten, in den Ibsen die ganze Fülle seiner Gelehrsamkeit gelegt hat, der aber dennoch — jenen Alpenwässern vergleichbar, deren Kristallhelle über ihre Tiefe täuscht — die großen Streitfragen der Zeit in bündig schlichte, der Situation, der Individualität treu angepaßte und stets dem persönlichen Erfahren und Empfinden entquellende Reden zu fassen weiß. Nie abstrakt, vielmehr voll sinnlicher Frische und Kraft, löst er die allgemeine Betrachtung in ihr Urelement des Lebens auf.

In so weitverzweigte Beziehungen wie hier ist die Frauenfrage wohl noch kaum je verfolgt worden. In ein Abhängigkeitsverhältnis zu ihr ist alles gebracht, was nur die Zeit

ergriff und sich in ihr bekämpfte: Probleme der Philosophie und Ethik wie idealistische und realistische Weltbetrachtung, deduktive und induktive Ethik, Optimismus und Pessimismus, endlich jener letzte und folgenschwerste Konflikt unserer Tage, der die Welt in zwei Lager teilt, der der Klassen.

Während Allmers, der das Schönfärben liebt und das ihn beseelende Verlangen nach Rache Gerechtigkeitsliebe nennt, uneingedenk seiner eigenen Teilnahmslosigkeit gegen das arme Volk am Strande, Strafgerichte über dasselbe verhängen möchte, weil es teilnahmslos des kleinen Eyolf Untergang mit ansah, nicht minder über die Eva, die Verführerin, Rita, auf die er alle Schuld wälzt, vollzieht sich bei dieser in naturgemäßester Weise von innen heraus eine Läuterung, die sie vor allem mit demutvoller Nachsicht gegen andere erfüllt. Vermag sie es doch kaum, die Last des Unglücks, des sie mit Stimmen und Gesichten verfolgenden Vorwurfs, zu ertragen! Verlassen im Leide, zur Selbsteinkehr gedrängt, erschließt sich ihr der große Gedanke

der Verpflichtungen von Mensch zu Mensch, schwingt nun auch sie sich zu jenem der Verantwortung auf. Die Sehnsucht, sich „einzuschmeicheln bei den großen offenen Augen“, das Bedürfnis der Sühne bricht in ihr hervor. Und was von außen aufgezwungen, nur störend und zerstörend wirkt, erweist sich hier als Produkt eines feinen, zarten Seelenprozesses, der nach innen und außen Heilung spendet.

Rita hat gefunden, wodurch sie gut machen, das Dasein für sie wieder Wert erlangen kann und Allmers, der schon Miene machte, sie zu verlassen, muß ihrem heroischen Ringen gegenüber zugestehen, auch in ihr sei etwas dem Meer und Himmel Verwandtes, mehr als sie selbst ahne. Zu gemeinsamer Aufgabe einen sie sich nun, zu seelischem Bunde finden sie sich. Sie teilt ihm von ihrem Lebensgenie, ihrer Milde mit, er lenkt ihren Blick „aufwärts, zu den Gipfeln“.

Wer weiß, ob sie ab und zu auf dem Lebenswege nicht etwas wie einen Abglanz von den ihnen Verlorenen zu sehen bekommen;

„von dem kleinen Eyolf und dem großen Eyolf auch.“

Denn der kleine Eyolf ist der Zukunftstraum der im modernen Gesellschaftsleben angesehensten Rangklasse, deren Sondermerkmale Allmers, der gelehrte Gutsherr, trägt, ist ihre stolze Hoffnung, stets die Führerrolle in der menschlichen Gesellschaft zu bewahren und ihr Werk der Sittigung von Vater auf Sohn zu vererben. Der große Eyolf aber — Asta — es ist der Traum eines Verhältnisses zum Weibe, das „rein und heilig“, dem Gesetz der Wandlung nicht unterworfen wäre, auch wenn es nicht das von Bruder und Schwester. Allmers mußte Asta scheiden sehen. Sie folgte dem Manne, der die neuen Wege bahnt, der Zukunft Wege.

In „Baumeister Solneß“ stürzt der Held von der Höhe. In „Klein Eyolf“ geht der einzige Sohn des Gutsherrn, ungerettet von dem armen Volk, dem er nichts war, als ein Gegenstand des Neides, in den Fluten des Fjord unter. Allein der Baumeister überwand Schwindel und Furcht vor Vergeltung, stieg so hoch als

er gebaut und krönte sein Gebäude mit dem Kranz und Klein Eyolfs Eltern, Rita und Allmers, fassen den hochherzigen Entschluß, die Kinder der Armut, gegen die ihre Hände bisher verschlossen gewesen, anzunehmen an Sohnes Statt. Sie wollen sie in seinen Stuben wohnen, in seinen Büchern lesen, mit seinen Sachen spielen lassen, wollen versuchen, ihr Lebenslos zu mildern und zu veredeln. Gelingt es ihnen, dann ist Klein Eyolf nicht vergebens geboren, auch nicht vergebens ihnen wieder genommen worden.

Die auf Halbmast gesenkte Flagge hißt nun Allmers auf Topp, zum Zeichen der Erlösung aus dumpfer Qual, zum Zeichen der Verbrüderung der Menschen, zum Freudenzeichen des Anbruches einer neuen Zeit.

John Gabriel Borkmann

Schauspiel in vier Akten

Eine seltsame Mischung von bürgerlichem und titanischem Wesen auch in dem Helden dieses Schauspiels! Ist er wirklich schlechtweg ein Bankdirektor dieser John Gabriel, dieser Mann mit den Riesenentwürfen und der unbezwinglichen Machtbegierde, dieser Fürst des Großkapitals, der eine Zeitlang im Viergespann einherfährt und im ganzen Lande beim Vornamen genannt wird wie ein König? War diese Schöpfung ein bloßes Kind der Laune des Dichters, waren diese Wesen und ihre düstern Geschicke die zufälligen Traumgeburten seiner Phantasie? Oder hat er auch hier „ein Bruchstück der Menschheitsgeschichte“ wiederzugeben versucht, wie einem seiner Briefe zufolge in „Kaiser und Galiläer“ *) und

*) Die in einem Briefe an Georg Brandes vom 8. Sept. 1873 vorkommende Stelle lautet: „Ich weiß nur, daß ich energisch ein Bruchstück der Menschheitsgeschichte gesehen habe, und was ich sah, das habe ich wiederzugeben gesucht.“ SW. B. X S. 218.

mahnend Visionen der Zukunft daran geknüpft?

Es war eine gewaltige Aufgabe, die John Gabriel Borkman sich im Leben stellte. Von seinem Vater, dem Bergmann, schon als Knabe mit hinabgenommen in die Gruben, hörte er das Erz, wenn die Hammerschläge es brachen, singen vor Freude, ans Tageslicht zu kommen und den Menschen zu dienen. Und nicht die Berge allein, auch der Boden und die Wälder und das Meer bargen Reichtümer. Über's ganze Land lagen die gefesselten Millionen. Und es war ihm, als riefen, als schrien sie nach ihm um Befreiung. Keiner von all den andern hörte es, nur er allein. Wie er sie liebte, die scheintoten, lebenheischenden Werte mit ihrem ganzen leuchtenden Gefolge von Macht und Herrlichkeit! Alle die Reichtümer wollte er sich unterwerfen, alle die Machtquellen an sich bringen. Neue Gruben ins Unendliche! Die Wasserfälle! Die Steinbrüche! Handelsstraßen und Schiffahrtverbindungen über die ganze Welt! Und er fühlte die Kraft in sich, alles, alles allein ins Leben zu rufen, er wollte sich selbst

die Gewalt aneignen, um „Menschenglück zu schaffen, weit, weit um sich her“!

Das war der Gedanke, von dem er ausging, der ihn berückte, das Ziel, wofür dem Genie, das nicht sündigen kann, dem „Ausnahmemenschen“, der niemals jemandem unrecht tut, alles erlaubt erschien. Es ist eine Art Faustpakt mit dem Teufel, den er eingeht. Indem er das Weib opfert, das ihn liebt und das er liebt, das Wesen verschachert, dessen Seele unlöslich mit der seinen verbunden ist, schwingt er sich rasch zum Direktor der Bank auf, die ihn Herr über ungeheure Mittel werden läßt, seine Pläne zu verwirklichen. Und eine Zeitlang steigt er auch immer weiter, Jahr um Jahr steigt er, bis mit der Macht auch seine Leidenschaft ins Ungemessene wächst und er, zum rücksichtslosen Defraudanten geworden, der viele, viele ins Elend stürzt, zuletzt dem Strafgerichte verfällt. Umsonst alle Opferungen. Umsonst der Verzicht auf die Jugendgeliebte. Der ihm um ihretwillen zu dem hohen Posten verholfen hatte, stürzt ihn auch wieder um ihretwillen, da der Handel nicht

zustande kam. Der Schatz aber, den er schon zu heben meinte, sinkt wieder in die Tiefe.

Kostbare Jahre sind es, die dem Gedemütigten, dem alle Welt im Chorus entgegenkläfft, er sei ein Mensch, der sich nicht mehr rehabilitieren könne, in unfruchtbarem Grübeln über das Geschehene, in phantastischen Hoffnungen auf wundersame Wiedererhebung, auf glänzende Genugtuung vergehen. Er hätte jemanden gebraucht, es ihm einzuschärfen, daß er nichts begangen, was nicht wieder gut zu machen, jemanden, der voll Wachsamkeit und immer in Bereitschaft gewesen wäre, ihn zu rufen, ihm zu läuten wie eine Morgenglocke, ihn wieder aufzumuntern zu fröhlicher Arbeit. Er hätte hinaustreten sollen in die Wirklichkeit, die eherne, die kein Träumen kennt, hätte von unten wieder anfangen und sich von neuem emporschwingen sollen, hinauf zu den Höhen. Es wäre nicht wieder dasselbe Leben geworden, wie Frau Borkman meint. Das neugeborene Auge hätte dann die alte Tat gewandelt. Aber der Freund, der ihm geblieben

ist, erblickt die Freundschaft darin, sich gegenseitig zu betrügen, sich gegenseitig im Selbstbetruge zu bestärken. Ella, die ihm freudig die Schande, den Ruin, hätte tragen helfen, weilt fern, und seine Gattin, Ellas Zwillingsschwester Gunhild, mit der er in einem Hause lebt, ohne ihr je zu begegnen, ist ihm keine Stütze, nur eine unbarmherzige Richterin. In den guten Tagen nichts als Dame, die ihre einzige Aufgabe darin erblickte, zu repräsentieren, deren höchster Ehrgeiz darin bestand, die Dehors zu wahren, hat sie nie die Dinge mit eigenen Augen betrachten gelernt. Nicht sein Unglück, das Scheitern seines großartigen Planes, noch selbst das Los derer, die er zu grunde richtete, bekümmert sie eigentlich. Nur das Urteil der Welt. Darum wirft sie ihn auch zu den Toten, denn was er immer tun mag, den Schandfleck wischt er doch nicht von seinem, von ihrem Namen. Diesem wieder Glanz zu verleihen, so blendenden Glanz, daß all das Dunkle, das einst gewesen, verdeckt, in Vergessenheit geborgen werde, das ist die Sendung, zu der sie ihren Sohn, ohne

Rücksicht auf sein persönliches Glück, einzig erzieht. Des Vaters Ideal war Gold und Macht, das der Mutter Ehre und Ansehen vor der Welt. Beim Sohn erwuchs ein drittes: Genuß. „Leben, leben, leben!“ lautet die Losung des jungen Erhard, eines lockern Früchtchens, jeunesse dorée vom Scheitel bis zur Zehe. Gleichgültig gegen die Mission, die der Mutter letzte Hoffnung ist, ohne Liebe zu der treuen Pflegerin seiner Kindheit, ohne Interesse für das Lebenswerk seines Vaters, für das ihm jedes Verständnis abgeht, kutschiert er in Frau Wiltons Schlitten mit den Silberschellen*), die kleine Frida in der Reserve, in eine sonnigere Welt hinaus, achtlos, wen der rasende Galopp zu Boden stößt.

Gelöst sind alle zarten Bande in diesem

*) Wieder jene leise Musik der Verführung wie bei der Rattenmamsell und dem fremden Mann in der „Frau vom Meere“, mit denen Frau Wilton auch die Gabe zu hypnotisieren gemein hat. Man denke nur an die Stelle, „so recht aus meinem innersten Willen heraus sage ich: Studiosus Erhard Borkman — gleich nehmen Sie Ihren Hut“ usw. Einigermaßen übt diese hypnotisierende Gewalt sogar auch Solneß Kaja gegenüber.

ganzen Menschenkreise. Abkehren sich Weib von Mann, Mann von Weib, Schwester von Schwester, Freund von Freund. Vater und Sohn sind sich entfremdet. Der Sohn — welch eine Komödie! — schwingt das Tanzbein im Hause des glücklichen Nebenbuhlers des Vaters, der ihn angezeigt und gestürzt hat. Die Mutter wendet sich in Hoffart von dem einzigen Kinde. Es heult der Wolf, der kranke, und die Danse macabre ertönt. Aus diesem Kreise aber ragt die hoheitsvolle Gestalt Ella Rentheims, in ihrem schwarzen Samtgewande gleich einem trauernden Genius der Liebe, gleich dem trauernden Genius des Weibes, und erhebt die Anklage, daß das lebendige, warme Menschenherz zertreten worden.

Man hat mehrfach die Frage aufgeworfen, ob Borkman als Genie aufzufassen sei oder nicht. Und gewiß, die Zusammenstellung mit dem kleinen Schreiber und poète imaginaire, diesem unverbesserlichen, selbst von den krassesten Tatsachen nicht zu ernüchternden Selbstbetörer, diesem Weichling, der, den eigenen Kindern zum Gespötte, an dem Ver-

steckspiel mit der Wirklichkeit zu Grunde geht, läßt bei alledem, daß er zum Schluß die Folie des erwachten Freundes wird, dessen hohen Ton ziemlich parodistisch erscheinen. Ja der ganze Verlauf des Stückes, in welchem die auf höhere Zwecke und überlegene Kräfte pochende Herrenmoral eine so schmähliche Niederlage erleidet, bezichtigt Borkmann der Vermessenheit, der Selbstüberhebung, deren sich übrigens auch seine beiden Vorgänger schuldig gemacht haben. Immerhin möchte die Satire mehr der Hinfälligkeit aller menschlichen Kraft und Größe als seiner persönlichen geringeren oder größeren ursprünglichen Genialität gelten und jedenfalls empfangen wir in seiner Rechtfertigungsrede im dritten Akt den vollen Eindruck einer im Grunde machtvollen Persönlichkeit. Wir sind geneigt, sein schweres Vergehen als ein menschliches Irren zu betrachten, wenn er spricht: „Ich besaß die Macht!... Wer weiß, ob die anderen, wenn sie die Macht gehabt hätten, nicht genau so gehandelt hätten wie ich.“

Dieser drastische Ausspruch bestätigt nur, was schon der ganze Inhalt deutlich erkennen ließ, daß auch in John Gabriel Borkman sich unter der Maske des Helden wiederum niemand anderer berge als das Bürgertum, diesmal als Schöpfer unseres modernen Wirtschaftsbetriebs. In der erwähnten Rede des Bankdirektors spricht gleichsam das herrschende System, die herrschende Kaste sich von den Anwürfen frei, die heute so leidenschaftlich gegen sie erhoben werden. Alles, was die Bourgeoisie in dem Prozeß, den die gärende Volksmeinung ihr macht, zu ihrer Verteidigung anzuführen pflegt, ist darin enthalten. Ein starkes Selbstgefühl durchhaucht sie. Borkman zeigt sich von dem Glauben an seine Sendung, von dem Gefühle getragen, Großes gewollt zu haben. Inmitten aller Demütigungen läßt ihn dies das Haupt hoch erhoben tragen.

Hier denn wird der Dichter zum Verteidiger der vielgeschmähten Bourgeoisie, deren Psychologie er zu seinem lebenslangen Studium gemacht hat, deren Rechtsfall er, wie Bork-

man den seinen, ein übers andere Mal zur Untersuchung aufnahm, und es ist wohl nur die Erkenntnis, zu der er nach sorgsamster Erwägung aller Umstände im Hinblick auf sie kam, wenn sein Held in die Worte ausbricht: „Der einzige, gegen den ich mich vergangen habe, der bin ich selbst!“

Wie schwer aber erscheint Ibsen dieses Fehlen, das Frau und Nachkommen mit ins Verderben riß. Ellas flammendes Wort „Verbrecher!“ hallt nur sein eigenes Verdammungsurteil mächtig wieder. Auch Aline und Rita sind Anklägerinnen. Daß aber „um des Reiches und der Macht und der Herrlichkeit willen“ dem Manne das Weib feil war, das ist die schwerste Beschuldigung, die gegen ihn gerichtet werden kann. Das Liebesleben ertötete es im Herzen der Frau, ja einen Doppelmord beging er damit, an seiner eigenen Seele und an der ihren. Gerade das Wirtschaftssystem der führenden Klasse, die sich mit der Hoffnung trug, die Erlöserin der darbenden Menschheit zu sein, wurde dadurch an der Wurzel getroffen. Was hätte eine Sophia des

Herzens, ein von echter Menschlichkeit beseeltes Weib, durch die Erfüllung seiner Liebesaufgabe in der Gesellschaft, zu der die Natur es geradezu vorherbestimmte, durch sein milderndes Eingreifen in den nun so fessellos brutalen Kampf der Interessen, den Enterbten und so der Gesellschaft selbst werden können!

Nun blicken Borkman und Ella über das einstige Traumland ihres Lebens hin. Es ist in Schnee begraben und der alte Baum ist abgestorben. „Der Seele Licht und Wärme in vielen Tausenden von Heimstätten“ zu schaffen, das war's, wovon ihm einstmal träumte. „Und dann blieb es beim Traum.“

Die Trilogie

Die Anschauungen über die vorliegenden Dramen, die mehr als alle früheren Ibsen den Vorwurf eintrugen, abstrus zu sein, gehen weit auseinander. Sie bewegen sich in ganz anderer Richtung, als es hier geschieht, und nicht eine einzige der mannigfachen Deutungen, die sie erfuhren, verknüpfte sie innerlich. Gleichwohl hat man das starke Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit, die auch Ibsen selbst in einem Briefe an seinen französischen Übersetzer Grafen Prozor zugibt, so wenig er im übrigen geneigt ist, sich näher über den Gegenstand zu äußern.*)

Allgemein wird denn auch von „Baumeister

*) Die betreffende Stelle lautet: Sie haben im Grunde recht, wenn Sie sagen, daß die Serie, die mit dem Epilog abschließt, eigentlich mit „Baumeister Solneß“ begonnen hat. Aber eingehender möchte ich mich nicht gern über diesen Punkt aussprechen. Überlasse alle Kommentare und Erläuterungen Ihnen. SW. B. X. S. 415.

Solneß" eine neue Schaffensperiode des Dichters datiert, die man, zum Unterschiede von der romantischen und realistischen, die symbolistische nennt. Während jedoch die erste und zweite Periode sich scharf voneinander sondern und Form und Art der Darstellung, die Redeweise, die Wahl des Milieus, sich völlig verändern, lassen sich die Grenzen zwischen der zweiten und dritten weit schwerer abstecken. Die Art der Komposition bleibt dieselbe, der Dialog hat anscheinend genau das Gepräge schlichter Alltagsrede wie vorher, auch der Stoffkreis ist auf den ersten Blick der nämliche.

Worin also bestehen hier die Unterschiede? Schon, daß man trotz aller täuschenden Ähnlichkeit die Schöpfungen der dritten Periode so entschieden als symbolistische empfunden hat, weist darauf hin, daß sie noch weit stärker, unabweislicher als die früheren, von dem gegebenen individuellen Fall hinweg auf eine tiefere, allgemeinere Bedeutung schließen lassen. Besonders fällt ein Zug auf, der ihnen allen gemeinsam ist: Die ungeheure

Wichtigkeit, welche die jeweiligen Berufe der Helden gewinnen. Was sind sie uns in den früheren Schauspielen, und wie wachsen sie hier ins Kolossale! Sie rücken in den Mittelpunkt, von ihnen geht alles aus, sie werfen über alles ihren Schatten und entscheiden über Leben und Tod. Wie nebensächlich, ob Helmer Bankier oder etwas anderes ist, und welche Tragweite hat es bei John Gabriel Borkman!

Was aber sind diese Berufe?

Die Antwort liegt nahe, daß es sich dort um wirkliche, hier um symbolische handelt. Und wir sehen wohl, ihre übernatürliche Größe rühre daher, daß es Weltbeglückungs- oder Gesittungsmissionen sind. Ja sie weisen eine auffallende Übereinstimmung mit den Aufgaben auf, die dem Gesellschaftsleben gestellt sind, wobei ihr ganzer Zuschnitt, die besondere Form, unter der sie sich dem Geiste ihrer Träger aufdrängen, eben die ist, unter welcher die moderne Kultur, unter welcher insbesondere das sogenannte bürgerliche Zeitalter sie zu lösen versuchte.

Man beachte nur, wie der Baumeister Solneß, hoch oben auf der Spitze des Turmes stehend, Gott apostrophiert und sich von ihm zu anderen Aufgaben abwendet. Nie mehr will er Kirchen bauen. Nur Heimstätten für Menschen. Solche, wo „Vater und Mutter und die ganze Kinderschar leben könnten in dem sicheren und frohen Gefühl, daß es ein himmlisches Glück ist, dazusein auf der Welt. Und das besonders: einander anzugehören im großen wie im kleinen".

Man hat hier nicht nur die Absage an das Autoritätsprinzip und den Jenseitskultus, man verändere generalisierend den Wortlaut nur leicht in „die Erde (oder das Diesseits) zu einer Heimstätte zu machen, wo die Menschen miteinander leben würden wie eine einzige große Familie", und man hat das soziale Befreiungs- und Verbrüderungsprogramm, an dem sich die Welt zur Zeit des gewaltigen politischen „Brandes" berauschte.

Nimmt man die Hauptperson des zweiten Schauspiels, Allmers, den einstigen Stundenlehrer und Literaten, der nachher Gutsherr

geworden, so schreibt er nicht etwa ein Buch über die menschliche Verantwortung — der Ausdruck ist sorgsam im ganzen Drama vermieden — nein, „an dem großen, dicken Buch über die menschliche Verantwortung", in dem er „das Werk seines Lebens" erblickt. Doch gleichwie der Zeitgeist selbst erst schwelgte in überschwenglichen Hoffnungen, das Geheimnis alles Seins zu enträtseln und das Sittengesetz zu ewiger Richtschnur daraus abzuleiten, dann aber, nach fruchtlosen, wenn auch glänzenden Versuchen, der Grenzen der menschlichen Erkenntnis inne geworden, eine Wandlung durchmacht, entsagt und mit einer den menschlichen Fähigkeiten entsprechenderen Aufgabe sich bescheidet, ergeht es auch dem Gelehrten und Moralphilosophen Allmers. Auf einer Hochtour, zu der ihn die Unruhe trieb, womit das nie zu beendende Buch ihn erfüllte, auf der er immerzu „nur geht und denkt und denkt und denkt" *) und mächtige wie tiefbeklemmende Eindrücke seine

*) Im Original heißt es ausdrücklich: Bare goet og taenkt og taenkt og taenkt.

Seele erschüttern, vollzieht sich in seinem Innern „eine Umwälzung“. Er „ringt sich zur Entsagung durch“ und meint doch wohl auch noch für anderes Fähigkeiten zu haben, als bloß für das eine. Möge dereinst sein Sohn das unvollendete Lebenswerk wieder aufnehmen, falls er Lust dazu hat.

Geht man zu dem dritten Drama dieser Periode, zu „John Gabriel Borkman“, über (man übersehe das John nicht, das in seiner englischen, nicht in seiner norwegischen Form auch in die deutsche, von Ibsens Sohn besorgte Übersetzung herübergenommen wurde), so sehen wir dessen Helden schon frühe mit Entzücken den Stimmen des Goldes lauschen und die darin gebundene Macht erkennen, den Menschen zu dienen. Der merkantile Geist ist lebendig in ihm und sein Ziel kein geringeres als Weltindustrie und Welthandel zu schaffen, damit sie „das Leben verbrüdern auf dem ganzen Erdball“. Selbst die Aktiengesellschaften sind in dem reichen, großartigen Bilde, das der Dichter entwirft, nicht vergessen und wer könnte da noch zweifeln,

daß es sich auch in diesem Werke um mehr als eine Bank und ihre Unternehmungen, daß es sich um die Verkörperung unseres Wirtschaftssystems selbst handelt!

So ist denn Sendung und Wirken des Bürgertums in jedem der drei Einzelwerke nach einer anderen Richtung hin gezeichnet. Das den Zyklus eröffnende Drama „Baumeister Solneß" zeigt es als **politische Macht.** Es ist die Neugestaltung der staatlichen Einrichtungen unter seinen Auspizien, von denen es die Beglückung der Gesellschaft erhofft. In „Klein Eyolf" tritt diese selbe Bourgeoisie **als Geistesmacht,** als Kulturträgerin mit ihren auf die sittliche und geistige Hebung der Menschheit abzielenden Bestrebungen vor uns. In „John Gabriel Borkman" nun erscheint sie als **wirtschaftliche Macht.** Wir sehen jene eigenste Schöpfung des Bürgertums, jene selbe Wirtschaftsform, deren Seele das Gold ist, in

ihrer weltumgestaltenden Bedeutung, ihrer ungeheuren Belebung der Tatkraft und des Unternehmungsgeistes, ihren fraglos menschenfreundlichen Tendenzen, aber auch in den furchtbaren Auswüchsen, die sie zeitigte, der wölfischen Gier nach Besitz und Geldmacht, der Verschwendungs- und Genußsucht, der Ausbeutung der wirtschaftlich Schwachen, die sie im Gefolge hatte — die Wirtschaftsform des **Kapitalismus.**

Hat man sich so die eigentliche Bedeutung der Berufe klar gemacht und geht von dem gewonnenen Standpunkte weiter, so sieht man sich in dem, was sie gelehrt hatten, immer mehr bestärkt. Alle drei Dramen weisen in den Grundzügen ihrer Handlung eine Doppelanalogie auf, untereinander und mit dem Verlauf unserer Epoche. Da ist gleich der Umstand, daß sämtliche drei Helden von bescheidenen Anfängen je auf ihrem Gebiete sich zu obersten Stellungen aufgeschwungen haben, und zwar nicht zu gewöhnlichen, leiten-

den Stellungen, sondern zu solchen, deren ungewöhnliche Machtfülle ausdrücklich betont wird. Der bedeutsamste gemeinsame Zug aber — um nur das Wesentlichste hervorzuheben und nicht durch zu viele Einzelnheiten zu verwirren — ist die Verdunklung des Bildes ihrer großen Ziele und Bestrebungen durch ein Fehlen in doppelter Hinsicht: gegen die unteren Klassen und gegen die Frau.

Schon in der „Frau vom Meere“, in vieler Beziehung der Vorläuferin der in Rede stehenden Dramen, ist ihr, der Frau, deren Kinder Stiefkinder sind, über die der Vater allein gebietet, die Klage in den Mund gelegt, daß sie im Hause ihres Gatten keinen Schlüssel abzugeben hätte, wenn sie fortginge. Nun klagt die Frau, sein Haus sei ihr kein Heim geworden (Aline), hofft, hofft vergebens, er werde sich endlich seiner Verantwortung auch ihr gegenüber erinnern (Rita), ja zeiht ihn des Mordes an ihrer Seele (Ella).

Und ebenso ist in allen drei Dramen bildlich das Verhältnis zu den untern Klassen dargestellt: In „Baumeister Solneß“ der Konflikt

mit der Aristokratie des vierten Standes, der durch Brovik, Ragnar und Kaja Fosli vertretenen, nach Selbständigkeit, nach öffentlicher Betätigung ringenden Arbeiterklasse. In „Klein Eyolf“ die Verachtung und die Vernachlässigung des unwissenden Proletariats, dessen Gleichgültigkeit, ja dessen Groll hiedurch hervorgerufen wird. In „John Gabriel Borkman“ endlich das an „den kleinen Leuten“ begangene wirtschaftliche Unrecht, das den Sturz des Helden nach sich zieht.

Die Beziehungen zum vierten Stande, so einschneidenden Einfluß sie auf die Entwicklung des Ganzen nehmen, sind indes, mit alleiniger Ausnahme von „Baumeister Solneß“, wo die Vertreter des Arbeiterstandes unmittelbar auf der Bühne erscheinen, nur skizziert. Sie treten zurück, um der Zeichnung des Verhältnisses zum Weibe den weitesten Spielraum zu lassen. Überhaupt, je eingehender man diese Werke studiert, je klarer erkennt man, daß alles auf das eine zurückweist: die Frau. Oder eigentlich die entwürdigende Stellung, zu der die Machtgier des Mannes, sein Größen-

wahn, sich für den Alleinbefähigten zu halten, seine maßlose Überschätzung des eigenen sozialen Berufs im Verhältnis zu dem ihren, sie verurteilt hat. Daß sie, den vermeintlichen höheren Zwecken geopfert, ausgeschlossen von jeder Mitwirkung bei dem zu verrichtenden Kulturwerke, selbst im Heiligsten, in ihrem Liebesleben nicht geschont, an der Leere ihres Daseins zugrunde geht, mit ihr aber auch das ihrem Schoße entsprossene Geschlecht verkümmert — verkümmert und verkrüppelt, wie der schwermütige, intelligente Knabe, der in den Kinderschuhen schon gelehrte kleine Eyolf, an der verdorbenen Muttermilch stirbt, wie die Kinder Alines, verlottert, wie der Leichtfuß Erhard — das bildet Henrik Ibsen den zentralen Punkt, aus dem er alle dem Bürgertume drohenden Gefahren, alle Wirren der Zeit, die ganze Weltlage erklärt.

Siegreich läßt er indes die erlösende Erkenntnis sich Bahn brechen. Zwischen Mann und Weib kommt es zur Klärung und in der zum Bewußtsein auch ihrer großen sozialen Obliegenheiten Erwachten ersteht dem am

Rande des Abgrundes Wandelnden die kluge, rettende Helferin.

In enger innerer Verbindung stehend, schließen sich somit die drei Dramen, ob sie auch je für sich ein abgeschlossenes Ganzes mit neuen Personen und Vorgängen bilden, zu einer Trilogie zusammen, darin Gesamtcharaktere zu Einzelwesen, Massenschicksale zu Einzelgeschicken verdichtet sind, in der Geschichte des Helden sich der Verlauf einer ganzen Epoche zusammenballt. Und diese in den Gemälden der Trilogie unter wechselnden Formen zur Darstellung gebrachte Epoche ist keine andere als unser Zeitalter selbst, das Zeitalter der Bourgeoisie.

Man hat in Ibsen, um der Schärfe seiner Kritik willen, vielfach ihren erbitterten Gegner erblickt. Mit Unrecht. Gerade in diesen Dramen zeigt er sich wie nie als ihren treuen Sohn, der mit offenbarem Stolz ihr angehört, als ihren Mahner und Aufrüttler wohl, doch auch als ihren Verherrlicher. Mit so großer Leidenschaft und unbestechlicher Wahrhaftigkeit er ihr einerseits das schwere, ob auch mensch-

liche Irren und Fehlen vor Augen hält, dessen sie sich schuldig machte, mit so großer Begeisterung zeichnet er andererseits die Mächtigkeit ihres Wollens und Schaffens, die Genialität und Keimkraft ihrer Weltanschauung, als deren tiefüberzeugten Parteigänger er sich ja stets bekundet hat. Es ist, als tönte aus diesen Dichtungen ein Appell an das Bürgertum, der herrschenden Wirrnisse ungeachtet, nicht irre zu werden an sich selbst und den hehren Ideen, in deren Namen es seine geschichtliche Sendung übernahm. Ja, der scharfe Beobachter des Weltgeschehens spiegelt in Frauengestalten voll Schwung und Morgenschöne die wundersame Wiedergeburt dieser Ideen im Gemüte einer hochstehenden Jugend, das Aufgehen der ausgestreuten Keime im Geiste einer Zeit, die er unaufhaltsam heraufkommen sieht.

In leichter Abänderung hat er, wie unschwer herauszulesen ist, die dreigliedrige Formel der Revolution selber den drei Werken zugrunde gelegt. Sie lautet hier: F r e i h e i t, g e p a a r t m i t d e m B e w u ß t s e i n d e r

menschlichen Verantwortung und mit Humanität. Doch welche Weite der Ausdeutung, welche neue feste Basis hat er jedem einzelnen ihrer Glieder gegeben! Was er in seinem berühmten Briefe an Georg Brandes*) als Aufgabe der Zeit bezeichnete, den Begriffen (der Revolution) „einen neuen Inhalt und eine neue Erklärung" zu geben — Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit seien „nicht mehr dieselben Dinge, die sie zur Zeit der seligen Guillotine waren" — eben das hat er in den großartigen Schilderungen seines Zyklus systematisch durchzuführen versucht. Dessen letzte und höchste, weit über die Tragweite bloßer Kunstwerke hinausgehende Bedeutung ist wohl kaum eine andere als die, des großen Soziologen und Welt- und Seelenkenners politisches Vermächtnis zu sein.

* * *

Eines eigentümlichen technischen Zuges, der bei dem Studium dieser Dramen noch be-

---

*) SW. Bd. X, S. 154. Dresden, 20. Dezember 1870.

sonders auffällt und zu denken gibt, sei hier noch kurz Erwähnung getan: der Umwandlung der gangbarsten, in den alltäglichen Sprachgebrauch übergegangenen figürlichen Redensarten in Handlung, als sollte hiedurch die Übertragung der Vorgänge von der wirklichen in die sinnbildliche Bedeutung möglichst erleichtert werden. Wir sprechen, um nur einige Beispiele aus „Baumeister Solneß“ anzuführen, von dem großen Brande der französischen Revolution, der das alte Gesellschaftsgebäude einäscherte, vom Aufsteigen bis zu den höchsten Zinnen, vom Schwindel, der bei folgenschweren, gefahrvollen Unternehmungen befällt, vom Krönen des Gebäudes mit dem Kranz, vom Luftschloß der Freiheit, vom Sturz als dem Verluste der Macht in unendlicher Reihe.

Wenn wir Toten erwachen

Ein dramatischer Epilog in drei Akten

Es ist eine oft gehörte, doch irrige Auffassung, ein gutes Bühnenwerk müßte klar, auf den ersten Blick verständlich sein. Das kann nur für die Handlung gefordert werden. Von dem gedanklichen Inhalt eines Stückes gilt es im Gegenteil, daß nur Bekanntes leicht erkannt wird. Je neuer, tiefer, selbständiger, je beziehungsreicher und feiner differenziert die in der Dichtung verkörperte Idee ist, desto schwerer vollzieht sich die Wandlung nach rückwärts, vom fleischgewordenen Wort zurück zum Wort, welche die Vorbedingung aller Kritik ist. Unzähliger, einander berichtigender, ergänzender Versuche, bei denen die pfadsuchende Hypothese, das „Wage du zu irren!“ in ihr Recht treten, bedarf es da mitunter, eh es glückt.

Henrik Ibsens „Wenn wir Toten erwachen“, über dessen Mystik so oft geklagt wird, ist ein solches Werk. Er selbst hat sich bei dem

Erscheinen dieser letzten seiner Schöpfungen ausdrücklich dagegen verwahrt, als hätte er mit dem Untertitel, „Ein dramatischer Epilog,“ den Abschluß seiner Laufbahn als Dramatiker ankündigen wollen.*) Wozu bildet dann aber dieses Stück das Nachwort? „Wenn wir Toten erwachen!“ Wir?

Es mahnt an die griechische Trilogie mit dem ihr angefügten Satyrspiel, daß Ibsens trilogischer Dichtung ein als Epilog bezeichnetes Stück so unmittelbar auf dem Fuße folgt. Von vornherein sei denn auch die wichtige Frage nach seiner Zugehörigkeit dahin beantwortet: Nicht chronologisch bloß, auch logisch, und fester als das mit den Tragödien lose verknüpfte, nur sozusagen als „Divertissement“ zur Aufheiterung des er-

*) Auch in dem schon erwähnten Briefe an den Grafen Prozor (S. W. Bd. X S. 414) heißt es: Ob ich ein neues Drama schreiben werde, weiß ich nicht. Doch wenn ich weiter die geistige und körperliche Kraft behalte, deren ich mich jetzt noch erfreue, so werde ich mich wohl auf die Dauer nicht von den alten Schlachtfeldern fern halten können. Aber in diesem Fall würde ich mich dann wohl mit neuen Waffen und in neuer Rüstung einfinden.

schütterten Publikums dienende Nachspiel der Griechen, schließt er den voraufgegangenen Dramen, diesen Weltdramen, wie sie wohl genannt werden dürfen, diesen psychologischen Geschichtsbildern und geschichtlichen Parabeln sich an. Als eine Variation über dasselbe Grundthema: unsere Kultur.

Zu den Einzelzeichnungen ihrer drei Hauptgebiete in der Trilogie tritt im Epilog ihr Bild als Ganzes. Doch hat in dieser ihrer Form die Bourgeoisie sie nicht geschaffen, nur überkommen. Es ist die der Gesellschaftsordnung auch heute noch ihr Gepräge aufdrückende christlich-asketische Kultur, die hier den Vorwurf bildet. Sie offenbart sich unmittelbar als Schöpfung des Mannes, als sein „Kunstwerk", bei dem die Frau nur passiv mitwirkte, nur gleichsam Modell stand zu dem Marbelbilde, demzuliebe er ihr das Martyrium der Entsagung auferlegte.

Wie in den übrigen Stücken des Zyklus erblickt auch der Held von „Wenn wir Toten erwachen", der Bildhauer Rubek, in der Verwirklichung des großen Gedankens, mit dem

er sich trägt, das Werk seines Lebens, seine Sendung. Und wie dort, so hat Ibsen es auch hier verstanden, das zu behandelnde kulturelle Problem in eine knappe Formel zu fassen, es unter einem eindringlichen Bilde zu versinnlichen. Das ganze Lebensideal der christlichen Gesittung, deren Inkarnation sozusagen das Weib war, das Ideal der Losringung der Menschheit aus den Banden der Sinne, ihrer Erhebung zur höchsten Stufe der Vergeistigung und Reinheit, einer Stufe, von der man wähnte, die Frau könne sie ohne Ringen, kraft ihrer Natur erreichen, erscheint in der Idee von Rubeks Kunstwerk zusammengedrängt: Auferstehungstag sollte es heißen. Und die Auferstehung sollte verkörpert werden in dem Bilde „eines jungen unberührten Weibes, das von keines Erdenwallens Erlebnissen entweiht und aller Flecken und Schlacken ledig, zu Licht und Herrlichkeit erwacht.... Ohne Verwunderung über irgend etwas Neues oder Unbekanntes oder Ungeahntes. Aber voll einer heiligen Freude darüber, sich selbst unverändert wiederzufinden, sich — das Weib der Erde —

in den höheren, freieren, froheren Regionen, nach dem langen, traumlosen Schlummer des Todes. So schuf ich es. Nach deinem Bilde schuf ich es, Irene."

So erhaben bleibt nun der Charakter des Kunstwerkes nicht. Sein Schöpfer ist mit den Jahren „weltklug" und der „Auferstehungstag" in seiner Vorstellung etwas Umfassenderes, Vielfältigeres geworden. Das Bild, meint Irene, drücke das Leben aus, wie er es jetzt sehe.

Es wäre eine gar merkwürdige Skulpturarbeit, dieses Marmorwerk, das der Künstler nach seiner Vollendung noch so fortwährend und so vom Grunde aus verändert und das schon an und für sich weit über die Grenzen des durch die Bildhauerei Darzustellenden geht, dürfte man es nicht eben für ein ganz anderes, ein allerdings steten Veränderungen unterworfenes Gebilde nehmen, jenes selbe, wovon Irene nur eines hoch hielt, daß aus dem „lebendigen" Ton*), aus der rohen unförmigen Masse, „ein beseeltes Menschenkind" emporstieg, mit

*) Aus Lehm ward der Mensch geschaffen.

anderen Worten, daß aus dem rohen Naturmenschen ein Kulturmensch wurde.*)

So verhaßt ihr im übrigen seine Kunst war, dafür hatte sie das Gefühl einer Mutter, und daß er diese seine Aufgabe vollführe, hat sie ihm mutig und freudig und ohne Vorbehalt gedient. Doch welchen Götzendienst trieb

*) In der Wandlung, die Rubeks Anschauungen und sein Kunstwerk durchmachen, spiegelt sich wohl in erster Linie ein Entwicklungsgang, wie er im Laufe der Zeit sich vollzog: Der Begriff der Kultur, der sich ursprünglich für das Christentum in sittlicher Vollkommenheit erschöpft hatte, in seiner allmählichen Erweiterung. Doch noch ein zweiter und dritter Entwicklungsgang dürfte hier gemeint sein: der Kunst, die von dem ausschließlichen Dienst des Schönen zu dem der Wahrheit, dem Verismus überging, „hinzudichten wollte", „mit im Bilde haben mußte, was man rings um sich in der Welt mit eigenen Augen sah;" und endlich des Dichters, dem Jugenderinnerungen aufsteigen mochten, wie seine schaffende Phantasie am liebsten rein schöne Gebilde geformt hätte, wie er aber unter dem Zwang der Erkenntnis des Lebens ein Wirklichkeitenspiegel werden mußte und gleich seinem Rubek sich zum Satiriker entwickelte.

Ibsens Vorliebe, mit einem und demselben Zug viele Beziehungen zu verbinden, etwas, das wohl in den Bereich seiner dramatischen Ökonomie gehört, macht sich auch hier geltend. „Wenn wir Toten erwachen" bleibt bei all seiner übertragenen Bedeutung ja doch immer ein Künstlerdrama und ist dessen begabter, aber verschrobener und

Rubek mit dieser Aufgabe und verfehlte gerade dadurch sein Ziel, entstellte gerade dadurch die Züge des Bildes, das, von dem Ausdrucke lichterHimmelsfreude verklärt, schon vollendet vor ihm stand. Was bei all seiner Schönheit doch immer nur ein Werk von Menschenhand, ein lebloses Ding, dem räumte er den Vorrang vor allem andern, sogar vor der Geliebten ein. „Zuerst das Kunstwerk, dann das Menschenkind!“ „Nur Künstler, nicht Mann, „opferte er sie in dem „Aberglauben“, wenn er sie berührte, wenn er ihrer in Sinnlichkeit begehrte, so würden seine Gedanken unheilig werden und er würde nicht zu Ende schaffen können, was er so sehnsüchtig zu schaffen wünschte.“ „So ganz unbekümmert und sorglos nahm er einen warmblütigen Leib, ein junges Menschenleben, und stahl ihm

in mancher Hinsicht nichts weniger als liebenswürdiger Held auch sicherlich im ganzen kein Selbstporträt des Dichters, so ist doch Ibsen sein Künstlerberuf zu sehr ein Stück seines Selbst geworden, ist er zu innig und tief damit verwachsen, als daß er bei der Gestaltung eines Künstlers nicht vieles Subjektive und Lyrische hätte miteinfließen lassen, nicht manchen persönlichen Zug ihm hätte leihen sollen.

seine Seele — weil ein Kunstwerk daraus werden sollte.“ Und sein Undank erhöhte noch sein Verbrechen „an dem heißblütigen jungen Weibe, das ihm ihr teuerstes Opfer zu Füßen gelegt und sich selbst ausgelöscht für alle Zeit“.

Heimat und Familie hat sie verlassen und gelobt, ihm zu folgen bis ans Ende der Welt und bis ans Ende des Lebens (wie man sieht, fast wortgetreu die biblische Wendung). Mehr, als er denkt, mehr, als er aufzuzählen vermag, hat sie, Verschwenderin, die sie war, ihm gegeben. Unersetzliches, das Größte, ihre junge lebendige Seele. Da stand sie dann mit leerer Brust, seelenlos.

Und sie war ein Mensch. Sie hatte auch ein Leben zu leben, ein Menschenschicksal zu erfüllen. Sie hätte Kinder zur Welt bringen sollen. Viele Kinder. Richtige Kinder. Nicht solche, die in Gräbern verwahrt werden. Das wäre ihr Beruf gewesen. Nie hätte sie ihm dienen sollen. — Es ist die gleiche, leidenschaftliche Klage, wie wir sie bei Aline begegnen oder in Solneß' reuigem Ausbruch: „Aline, die

hatte ihren Beruf auch im Leben. Kleine Kinderseelen aufzubauen usw."

Auch sittlich entartet Irene, verletzt durch die eiskalte Gleichgültigkeit, mit der sie ihre Liebe zu einer bloßen „Episode" in seinem Leben erniedrigt sieht. Sie gibt sich auf der Drehscheibe des Variétés nackt den Augen vieler hundert Männer preis, sie ist mit Mannsleuten beisammen, denen sie den Kopf verdreht, heiratet ungeliebte Männer, einen Diplomaten, einen Goldminenbesitzer, und treibt den einen in den Wahnsinn, daß er sich eine Kugel durch den Kopf jagt, und tötet den andern mit Dolchstichen, ja sie mordet ihre Kinder, so wie sie zur Welt kommen oder schon früher, viel früher — eine Häufung krasser Züge von weiblicher Verderbtheit, die sich unmöglich auf ein einziges Wesen beziehen kann. Sie ist auch nur ein greller Hinweis auf die Auswüchse, die gerade die gewaltsame Unterdrückung des Trieblebens im Weibe gezeitigt hat, eine blutige Satire auf die moralischen Erfolge des von der Gesellschaftsordnung im Namen der Gesittung an ihm geübten widernatürlichen Zwangs.

Nichts anderes als ein solcher greller Hinweis auf die überhaupt der Frau gewordene Behandlung, als wäre sie eine Wahnsinnige, eine Tobsüchtige, ist es ferner, wenn Irene klagt, man hätte sie mit auf dem Rücken zusammengeschnürten Armen in eine Gruft hinabgesenkt, die mit Eisenstäben vergittert war und gepolsterte Wände hatte, so daß oben auf Erden niemand den Schrei der Begrabenen hören konnte. Jetzt fange sie „nach und nach an, wieder von den Toten aufzuerstehen!“

Da wären wir also, wo wir heute halten. So ungemein große Bedeutung der Sache der Frau in der Trilogie beigelegt war, so wurde sie doch nicht um ihrer selbst willen betrachtet, vielmehr vom Standpunkte ihrer Rückwirkung auf die großen Kulturaufgaben des Bürgertums und dessen Schicksal. Das Zeitbild blieb die Hauptsache.

Auch im Epiloge ist das eigentliche Thema unsere Kultur. Nicht die Kultur an sich, sondern die altererbte, die den Zug der Vergewaltigung der Persönlichkeit, dieses ein-

gebildeten Rechts und Überbleibsels dunkler Zeiten, noch immer nicht auszumerzen vermochte. Ihr gegenüber aber erhebt sich das Weib, das am meisten unter dieser Vergewaltigung gelitten hat, und rechtet mit dem Manne, der sie schuf, und sie wird gewogen und zu leicht befunden. Und seltsam unscheinbar nimmt sie sich aus, perspektivisch klein, im Vergleich zu dem in den Vordergrund getretenen Menschenpaar, dem Weibe, das schmerzliche Abrechnung mit dem Manne hält.

So ist denn der Epilog nicht nur ein Nachwort zu den drei letzten Dramen Ibsens. Er greift noch weiter und wird es zu ihnen allen, in denen der nordische Dichtersoziologe für die Menschenrechte des Weibes gestritten hat.

Mit dem ihm eigenen Drange, den behandelten Gegenstand nach allen Richtungen ausstrahlen zu lassen, begnügt er sich nicht, die unheilvollen Wirkungen der subjection of woman für letztere selbst vor Augen zu führen, die in ihrem Seelenleben angerichtete Zerrüttung in seiner Geistesgestörten, der wandelnden Marmorstatue, plastisch und

drastisch darzustellen, er eröffnet uns einen Ausblick auf die unabsehbaren Folgen, die es überhaupt hatte, auch für den Mann, der gleich ihr innerlich abstarb, dessen Schaffensdrang und Schaffensfreude einer verdrossenen Blasiertheit Platz machte, für sein „Kunstwerk“, das von seiner idealen Höhe herabsank, für die Nachkommen, die es im Keime schon dem Tode weihte, vor allem aber für das Lebensglück der beiden, das es völlig untergrub. In allerlei Wendungen und eingeflochtenen Zügen hebt er dabei immer wieder hervor, daß die Frau ganz das Zeug in sich habe, die Würde und Kraft besitze, sich selbst zu hüten und sogar sich selbst vor Ungebührlichem zu schützen. Mit Treue hat er ferner ihren kulturgeschichtlichen Lebens- und Leidensgang in Gleichnissen wiedergegeben, von den Tagen des Frauenkultus an, wo sie mit verklärten Zügen im Mittelpunkte des Gesellschaftsbildes stand, bis sie, mehr „nach hinten“ gerückt, anderem Platz machen mußte, und bis zur erwachenden Erkenntnis, nach dem langen, tiefen, träumeschweren Schlaf.

Indes, der Rückblick, den Rubek und Irene in die Vergangenheit werfen, ist Exposition und bedeutet nur, insofern er Erkenntnis, Auseinandersetzung zwischen ihnen ist, auch schon Handlung, ein Erwachen. Ein halbes allerdings. Die Frage ist: wird die Reue die Kraft der Umkehr auslösen, werden die erwachenden Toten einen Auferstehungstag feiern? Die Dichtung verneint es in bezug auf ihre zwei Hauptpersonen und unwillkürlich muß man des alttestamentarischen Sehers gedenken, der das in der Sklaverei erwachsene Geschlecht in der Wüste aussterben läßt, um erst das neue ins gelobte Land zu führen.

Maja, die Rubek an Irenens Stelle heimgeführt, und mit der er in gelangweilter Ehe, ohne jede tiefere innere Wechselbeziehung, mißmutig Jahre dahingelebt, hat ihm seine Freiheit zurückgegeben, ihn aller Verpflichtungen gegen sie entbunden und nichts steht nunmehr seiner Vereinigung mit dem geliebten Weibe im Wege. Doch die Liebe, die von dieser Welt ist, von dieser köstlichen, wundersamen, rätselvollen Welt, ist tot in

diesen Beiden und Irene, der Geistesgestörten, die im tiefsten Innern sich und ihn schon lange als tot empfindet, folgt eine Wärterin auf Schritt und Tritt wie ihr Schatten (ihr, die doch ihr eigener Schatten!), eine schwarze Diakonissin, die sie keinen Moment aus den Augen läßt, die im Koffer eine Zwangsjacke für sie mitführt und ihr Medusenhaupt stets in dem Augenblick erhebt, wo sie dem Zuge ihres Herzens folgen möchte: Die gefürchtete Wächterin des Weibes, die unerbittliche, jede freiere natürliche Regung in ihr knebelnde, nonnenhafte Sitte.

Einmal, ein einzigesmal, wollen gleichwohl die beiden Toten, ehe sie in ihre Gräber zurückkehren, das Leben bis auf die Neige kosten. Sie verbringen die Sommernacht auf dem Hochgefilde. Die Nebel ballen sich zusammen. Ein Schneesturm ist im Anzuge. Dort die Hütte würde Schutz gewähren und der Bärenjäger, der mit Maja pirschen war und eben im Begriff ist, sie den steilen Bergpfad von den unwirtlichen Höhen hinabzu-

tragen, mahnt dringend, drinnen Zuflucht zu suchen. Er würde dann Männer schicken, die sie mit Seilen in Sicherheit brächten. Da packt Irene ihre wahnsinnige Scheu vor den Leuten, Rubek sein alter schwärmerischer Dogmatismus. Nicht hier unten im Halbdunkel wollen sie sich angehören. Empor zum Licht, zu den Gletscherhöhen geht ihr Weg. (Merkwürdig, wie oft der Dichter, zumal in diesen letzten Dramen, die erhabene, aber tote, eisumstarrte Hochlandszenerie als Sinnbild einer hohen, aber lebenswidrigen Weltanschauung zeichnet.) Dort in all der strahlenden Herrlichkeit, auf dem Berge der Verheißung, sei ihr Hochzeitsfest gefeiert. Mag immer dann die Sonne, mögen alle Mächte des Lichts und der Finsternis auf sie sehen! Doch diese Höhe erreichen sie nicht. Eigensinnig schreiten sie, der Sturmstöße nicht achtend, über das Schneefeld dahin. Da donnert eine Lawine herab und begräbt sie unter ihren Wirbeln. Die eben wieder aufgetauchte Diakonissin, die Irene nachstarrt, kann nur noch ihr Pax vobiscum sprechen.

Hier scheint die Tragödie zu Ende, doch nicht Tod schließt eigentlich das Stück, sondern Leben. In jedem der vier Dramen sehen wir so als Abschluß eine Art Doppelbild projiziert. Ein höchst bemerkenswerter, lehrreicher Zug ist ferner die beharrliche Gegeneinanderstellung von Repräsentanten zweier verschiedener Kulturepochen, einer untergehenden und einer neuanbrechenden. Sowohl die gegeneinander gestellten Frauengestalten als auch der Held und sein Widerpart weisen diesen Kontrast auf, gleichsam negative und positive Pole bildend. In „Baumeister Solneß" stehen sich außer Solneß und Ragnar, Aline und Hilde, zwischen deren Denken eine Zeitscheide liegt, gegenüber. In „Klein Eyolf", wo es sich um die Zukunft der sogenannten Intelligenz handelt, sind neben dem Philosophen Allmers und seiner schönen, ungebildeten Gattin Rita, ihren Vertretern ältern Schlages, zwei so moderne Gestalten wie Ingenieur und Lehrerin als Pioniere einer neuen Zeit gestellt, Borgheim, der „Wegebahner", und die feinsinnige Asta, die mit ihm zieht, um künftig die Schaffens-

freude mit ihm zu teilen. In „John Gabriel Borkman“ reichen sich die entzweiten Zwillingsschwestern, die in Konventionalismus verhärtete Frau Borkman und die hochsinnige, hochherzige Ella, die um das Kind ringt und den Wunsch hegt, es möchte ihren, nicht des Vaters Namen tragen, ein Name sei ein so festes Band, über der Leiche des von beiden geliebten Mannes versöhnt die Hand. Borkmans Sohn aber will von dem Wirken und Schaffen des Vaters nichts mehr wissen, er geht ins feindliche Lager über und sagt sich kalt von den Seinen los.

Im „Epiloge“ endlich treten als Gegenspieler des blutlosen Ideologen Rubek und der großangelegten, doch hysterischen und verschrobenen Irene der Bärenjäger Ulfheim, der Hüne mit dem weichen Gemüt, und der weibliche Fortinbras, die urwüchsige Maja auf, die mit so starkem Mut sich das Verfügungsrecht über sich selbst zurücknimmt. Ein Stück Rousseau leuchtet uns aus diesen beiden kerngesunden Naturmenschen entgegen. Derber sind sie, aber lebenstüchtiger.

Wie fest sich Maja auf die eigenen Füße stellt und dem hochmütigen Rubek, der sie wegwerfend stets nur „kleine Maja“ nennt, stolz den Laufpaß gibt. Wie furchtlos sie, allein inmitten der Wildnis, sich der Zudringlichkeit des Weidmannes auf dem Gebiete der Erotik zu erwehren weiß, des Verführers, der anfangs, ein anderer „fremder Mann“, die in Unfreiheit Schmachtende, so „greulich“ er ist, unwiderstehlich fasziniert hatte, auf den sie dann aber selbst erziehend wirkt.*) Wie trotzig sie dem qu'en dira-t-on, wenn es nicht anders geht, die Stirn bietet und in jeder schwierigen Lage sich getrost der Leitung ihres Verstandes und ihres gesunden Gefühls überläßt, ohne Viel-, ohne Schönrednerei. Wohl nimmt sie es an, daß der starke weggewohnte Gefährte sie dort, wo ihre Kraft nicht zureicht, den gefahrvollen Pfad hinabträgt, doch seine Sklavin wird sie deshalb nicht. Dabei darf nicht

*) Immer diese selbe Charakteristik der Verführung, die mit ihrer steten Wiederkehr, ihrer bald volleren bald leise andeutenden Ausführung wie ein Wagnerisches Leitmotiv anmutet.

übersehen werden, daß Ibsen durchaus nicht der Fürsprecher dessen ist, was man so häufig unter freier Liebe versteht, wie er andererseits vielleicht nirgends so entschieden, so stark, ja man möchte sagen so wild für seine individualistische Überzeugung eintritt, wie in den zwischen Ulfheim und Maja gewechselten Reden. Revolution aber ist in dieser Maja, nicht nur einer der frischesten weiblichen Gestalten, die er geschaffen hat, auch insofern einer der interessantesten, als er in ihr wohl am klarsten und unmittelbarsten ausspricht, wie das Weib der Zukunft oder zum mindesten der Übergangszeit, das „erwachte Weib“, seiner Phantasie vorschwebt. In die Todesschauer, die aus dem düstern Epilog uns entgegenwehen, schmettert aus der Ferne wie die Verkündigung freierer und damit glücklicherer Tage Majas Jubelruf:

Ich bin frei! Ich bin frei! Ich bin frei!
Der Gefangenschaft Zeit ist vorbei!
Ich bin frei wie ein Vogel! Bin frei!

* * *

Kein Zweifel, die Dramen dieses Zyklus gehören ihrem innersten Wesen nach zu der verpönten Gattung der Tendenzstücke. Vielleicht ist dies instinktive Gefühl auch der Grund der Abneigung, die sie so vielen einflößen. Mit Unrecht. Es handelt sich darin nicht um den Hader des Tags, sondern um die wichtigsten Fragen der Menschheit. Und ist auch in manchem der Stücke auf die beabsichtigte Wirkung so stark hingearbeitet, daß man sagen möchte, der Dichter schreie seine Lehre in die Welt hinaus, als wollte er ihr mit Gewalt Gehör verschaffen, lehrhaft wird er doch nie. Alles ist überhaucht von Stimmung, von Stimmung, wie Georg Brandes von „John Gabriel Borkman“ sagt, durchtränkt. Von seinem Standpunkte als Psychologe durch und durch Gesellschaftsverbesserer, ein leidenschaftlicher Kämpfer für seine Ideen, ist er doch auch durch und durch Künstler, Dramatiker. Diese Synthese hat ihn dazu gedrängt, sich eigene Kunstformen zu schaffen, Formen, die ab und zu schon früher in seiner Dichtung auftauchen, die allmählig herauf-

kommen, doch erst in seinen letzten Werken die volle Ausbildung erlangen. Sie sind ein allseitiges Ummodeln zu Typen, gewissermaßen das Inslebenrufen einer sozialen Typik mit großer Kunst der Individualisierung gepaart, eine Verbindung von Wirklichkeitstreue und bis ins Kleinste durchgeführter Symbolik. Sie sollen das gegenseitig sich beeinflussende, von gleichen seelischen Antrieben bewegte Einzelleben und Gesamtleben in eins bilden. Alles ist beiden abgelauscht, alles gilt beiden, was zumal dem Dialoge das schlicht Alltägliche und wiederum Bedeutsame, phantastisch über den Einzelfall Hinausgreifende, oft betonte Mystische verleiht. Diese Methode nun wendet hier der Dichter — wenn anders meine Deutung recht behält — auf das geschichtliche Schauspiel an, macht, im Einklange mit der modernen Geschichtschreibung, die große Allgemeinheit selbst zum Helden und ermöglicht sich auf diese Art nicht nur die strenge Einhaltung der dramatischen Einheit, sondern auch die so wichtige innergeschichtliche Begründung, die Zurückführung

des Weltgeschehens auf psychologische und ethische Bedingungen. Indem der dichterische Historiograph der bürgerlichen Ära mit der Gesellschaft seinen Strauß ausfocht und der Welt sein Vermächtnis schenkte, hat er in seiner nachdenklichen Weise zugleich eine schwierige Aufgabe der dramatischen Technik gelöst.

Wie sein Baumeister den Bau krönt mit dem Kranz, so krönte er mit diesen Dichtungen sein Lebenswerk. Und als er es mit höchster Kraftanspannung vollendet hatte, brach er zusammen und die Feder entsank seiner benedeiten Hand.

